

MUSEO ITINERANTE DE MEMORIA SOBRE EL RIO MAGDALENA

Hecho Museológico y Arquitectura, Arquetipos de confrontación

NICOLÁS ENRIQUE PAZ LÓPEZ

LAURA CAMILA RAMÍREZ DAMIÁN

LAURA ALEJANDRA ESPITIA GÓMEZ

ANDRÉS FELIPE VILLANUEVA BARRETO

UNIVERSIDAD PILOTO DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y ARTES

PROGRAMA ARQUITECTURA.

BOGOTÁ - COLOMBIA

2018

MUSEO ITINERANTE DE MEMORIA SOBRE EL RIO MAGDALENA

Hecho Museológico y Arquitectura, Arquetipos de confrontación

NICOLÁS ENRIQUE PAZ LÓPEZ

LAURA CAMILA RAMÍREZ DAMIÁN

LAURA ALEJANDRA ESPITIA GÓMEZ

ANDRÉS FELIPE VILLANUEVA BARRETO

Trabajo de grado para optar el título de arquitectos

Director y coautor: Arq. Edwin Quiroga Molano

Seminarista: Arq. Diego Arboleda Rengifo

Asesor Urbanismo: Arq. Natalia del Pilar Correal Avilan

Asesor Tecnología: Arq. William Javier Alonso Díaz Sandoval

UNIVERSIDAD PILOTO DE COLOMBIA

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y ARTES

PROGRAMA ARQUITECTURA.

BOGOTÁ - COLOMBIA

2018

Nota de aceptación

Arq. Edgar Camacho Camacho

Decano académico programa de arquitectura

Arq. Mario Pinilla Lozano

Coordinador parte II

Arq. Edwin Quiroga Molano

Director de grado

Bogotá D.C. 22 de Noviembre, 2018

Tabla de contenido

I. Introducción	7
II. Metodología	9
III. Discusión	11
III.I Hombre y Espacio	11
III.II Arte y Espacio	12
III.III Hecho museológico y espacio	15
IV. Resultado	17
V. Conclusión	36
VI. Bibliografía	38
VII. Anexos	40

Resumen

Arquitectos y museólogos muestran preocupación hacia las dinámicas del museo, como lo es la relación visitante y objeto expuesto y su desconexión por parte del objeto arquitectónico. Dicho problema está reflejado en museos memoriales que son el auge en Latinoamérica, por esto fueron planteados una serie de objetivos y estrategias de composición arquitectónica para promover la relación entre el visitante y el objeto expuesto en el espacio. Tales estrategias fueron aplicadas a través de un prototipo de museo itinerante de memoria sobre la cuenca media del Río Magdalena que logra reivindicar el papel de la arquitectura como herramienta para la relación visitante-objeto expuesto y no como un fin que se limita al esquema contenedor-contenido. La tesis fue soportada en el análisis de objetos de estudios, referentes arquitectónicos desde la teoría de las dinámicas museísticas, y el importante papel de la memoria en el Río Magdalena.

Palabras claves: Museología, Composición, Memoria, Arte, Actividad de los museos.

Abstract

Architects and museologists show concern for the dynamics of the museum, as is the visitor relationship and exhibited object and the disconnection by the architectural object. This problem is reflected in memorial museums that are the boom in Latin America, so a series of objectives and strategies of architectural composition were proposed to promote the relationship between the visitor and the object exhibited in the space. Such strategies were applied through a prototype of an itinerant memory museum on the middle basin Magdalena River that manages to vindicate the role of architecture as a tool for the visitor-object exposed relationship and not as an end that is limited to the container- content. The thesis was supported in the analysis of study objects, architectural references from the theory of museum dynamics, and the important role of memory in the Magdalena River.

Keywords: Museology, Composition, Memorization, Art, Museum Activities.

Introducción

El presente proyecto de grado fue enmarcado en la línea de Investigación de Proyecto: Teorías, Métodos y Prácticas de la Universidad Piloto de Colombia con la intención de generar una discusión sobre la arquitectura y su influencia sobre las dinámicas museísticas. Entre estas dinámicas está la relación entre el visitante y el objeto expuesto.

El esquema tradicional de la museología ha limitado al arquitecto en el desarrollo proyectual, demanda espacios genéricos que no aportan al mensaje que la obra intenta comunicar, encontrando como problema la desconexión del objeto-visitante por parte del objeto arquitectónico. Es por eso que se considera en riesgo debido a la incapacidad del museo en generar ese vínculo-reflexión entre la exposición y el visitante por variables en las cuales la arquitectura es una de las más significativas.

Este esquema del museo entiende su edificio como un contenedor universal para un contenido sin importar su naturaleza¹, que ha desfigurado el papel de la arquitectura como una herramienta promotora del vínculo, que convierte al objeto arquitectónico en un fin ajeno a la actividad del hombre dentro del espacio, suponiendo la ruptura entre rito y arquitectura.

Al saber que se manifiesta la preocupación de arquitectos y museólogos sobre el rol de la arquitectura en los museos; quienes, entre sus inquietudes, proponen soluciones y especifican objetivos para futuros museos, que inclinan a develar la importancia de la arquitectura frente a la evolución –o involución- del museo con respecto a la relación visitante y objeto expuesto, dicha relación es entendida desde el concepto de “Hecho Museológico” acuñado por Georgina DeCarli como “...*la confrontación del hombre con su realidad...*” (DeCarli, 2004, p.60); comprendida por realidad a la carga simbólica que conlleva el objeto artístico.

¹ “Dentro de la política museística, el museo se concibe como la suma de contenidos (colecciones), continente (edificio) y personal interno (especialistas, administrativos, técnicos, subalternos, etc.) y externo (público). (Hernández, 1992)

La desconexión entre el hecho museológico por parte de la arquitectura tiene solución desde la exploración formal de los espacios y el entendimiento del museo como un espacio de constante interacción entre ambos agentes:

“...La capacidad comunicante del espacio se manifiesta de dos maneras: una, a través de su forma, que genera sensaciones y emociones en quien participa de él; la otra, a través de relaciones o prácticas que el hombre establece con él...” (Pérgolis, J y Moreno, D, 2009, p. 68).

Ahora bien, este trabajo apostó por determinar estrategias de composición para promover la vinculación entre el visitante y el objeto expuesto (hecho museológico); cabe añadir que tales estrategias son traducidas en la formulación proyectual de un museo memorial sobre el Río Magdalena desde La Dorada, Caldas hasta San Pablo, Bolívar, lugar que desde el siglo pasado fue abandonado debido al fenómeno de violencia del país, mancillando la imagen colectiva del río como escenario primordial en el desarrollo de la patria y que refuerza la noción del cuerpo hídrico como un emisario de muerte.

Para lograr el objetivo propuesto se planteó como objetivos específicos reconocer los conceptos que expresen la dialéctica del espacio con el hombre, identificar los principios vinculantes del objeto artístico con el espacio expositivo y finalmente indagar conceptos que vinculen el hecho museológico con el espacio, con el fin de dar respuesta a la problemática de las dinámicas museísticas.

Como desarrollo proyectual de los objetivos se plantea un museo itinerante de memoria sobre violencia política en el Río Magdalena con pabellones desmontables llevando el concepto de efimeridad de la memoria de Heráclito la cual dice "Nadie se baña en el río dos veces porque todo cambia en el río y en el que se baña".

Metodología

La metodología de trabajo fue formulado para lograr una composición arquitectónica que contenga estrategias para promover la vinculación entre el visitante y el objeto expuesto conocido como hecho museológico; la cual es una dinámica museística. Esta dinámica se usó en este trabajo como punto de partida para entender el nivel de afección que posee la arquitectura sobre el mismo, puesto que, desde el punto de vista arquitectónico, el rito del museo se decanta a esta relación (objeto-visitante).

Como primera instancia se realizó un diagnóstico del museo y sus dinámicas de acuerdo a sus antecedentes y al comportamiento que estos presentan hoy en día es ahí donde es evidente el problema en el objeto de estudio arquitectónico el cual está localizado en Colombia, Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá (Anexos 1).

Seguidamente se propuso el análisis de las relaciones del espacio con el visitante, con la obra artística y con el propio hecho museológico, la cual dio como resultado una triada entre estos agentes que se relacionan entre sí. Del análisis de cada agente tratan conceptos para la síntesis de la estrategia, soportados en antecedentes de referentes arquitectónicos.

En dicha triada se realizó una identificación por partes y relaciones donde para cada una se estudió un referente arquitectónico, como lo esboza Plutarco Rojas (Rojas, 2015):

“[...] La construcción de un sistema de análisis facilita alcanzar un grado de abstracción de las formas y figuras arquitectónicas para poder entender su naturaleza, es decir, las partes constitutivas de un proyecto y las relaciones que dan el sentido de orden o de unidad. [...]” (Rojas, 2015, p. 56)

Se determinaron estrategias y pautas de composición, que establece una relación de las partes de los referentes arquitectónicos estudiados donde se conserva el concepto de tipo arquitectónico según Juan Carlos Rico (Rico, 1996) así se desarrolla el proyecto arquitectónico en el cual el lugar de emplazamiento el Río Magdalena, tomó un papel

importante al relacionarlo con la memoria, ya que para su escogencia fue esencial la relevancia o impacto de memoria y violencia en el país, y así generar la relación memoria del lugar con la arquitectura. Este proyecto obtuvo con las estrategias de composición el desarrollo de un museo memorial que permite llevar por el río un recuerdo que dignifica el duelo y que recupera la esencia del río como escenario primordial para la patria.

Posteriormente, con el fin de mantener el simbolismo de la memoria sobre el proyecto se hizo un estudio de obras de arte u exposiciones de artistas colombianos sobre violencia política del país (*Anexos 3*) que contienen una carga simbólica con base en la memoria y lugar, las cuales se ubican e intervienen en los espacios expositivos del museo itinerante de memoria.

Discusión - Marco Teórico

El siglo XXI plantea una crisis en los museos en torno a la arquitectura y cómo esta influye sobre las dinámicas del museo. Aunque al siglo se le denomine el auge museístico a nivel mundial, son varios los arquitectos y museólogos que expresan sus inquietudes de lo que pasa dentro y fuera del edificio, además del papel del mismo. La exploración exhaustiva de la imagen ha hecho que el arquitecto olvide la exploración del fondo del museo y sus espacios de exhibición.

A continuación se discuten las relaciones entre tres actores con constante relación en el museo: hombre, objeto artístico y espacio; con el fin de analizar los principios vinculantes entre el hombre y el espacio, el objeto artístico y el espacio, y el hecho museológico con el espacio.

Hombre y Espacio

Como primera instancia, el hablar en la arquitectura sobre el hombre remite a la actividad o rito:

“...el mito se transforma en rito y, al actuar, se transforma el espacio construido y por ende la arquitectura, lo que hace que los comportamientos de una comunidad se vean reflejados en la conformación de un grupo de arquitecturas...” (Eligio, 2015, p.73)

Dicho esto, se identifica que el mito es la idea colectivizada de una actividad, que al ser realizada otorga a la arquitectura el estado de espacio receptor de ese actuar. El rito, desde el punto de vista arquitectónico, nos traslada al pensamiento platónico del mundo de las ideas, donde la creencia colectivizada de un “hacer” se materializa en la acción de la misma, y es este hacer es el que trasciende del mundo platónico al cual se le denomina rito, y ocurre en un espacio.

Por otra parte, la necesidad de generar espacios para estos ritos a través del tiempo puede verse evidenciado en el concepto de “tipo arquitectónico”, su correcta aplicación en la teoría de proyecto, según el arquitecto Martí Arís reside en que:

“...el concepto del tipo no se conciba como un mero mecanismo reproductor sino como una estructura formal común capaz de múltiples desarrollos...”, “...mientras que en la arquitectura tradicional los subsistemas que componen el edificio coinciden en el establecimiento de su forma tipológica, en la arquitectura moderna, todos los subsistemas son autónomos y pueden aislarse y abstraerse...” (Martí Arís, 1993, p. 11)

Es decir, que el tipo permite un orden formal, ajeno a lo figurativo, lo cual explica su permanencia a través del tiempo.

En contraposición desde la instancia de tipo como concepto para proyectarse, se explora la noción de los espacios expositivos. Es allí donde el Arquitecto Juan Carlos Rico, expresa en el libro de Montaje De Exposiciones: Museos, Arquitectura, Arte (1996) una propuesta dentro de la cual se entiende la noción de tres diferentes tipologías de espacios expositivos que se encuentran en los museos. Estas tipologías implican unos límites que quizá otra tipología solucione pero que limite en algo más.

El Arquitecto Rico entiende los tres esquemas del espacio expositivo: Lineal, Continuo y Compartimentado; entendidos como Galerías, Rotondas y Salas. En donde la galería se define, como un esquema lineal el cual desenvuelve paulatinamente la exhibición, mientras presenta una direccionalidad imperativa, es decir, una dirección, un sentido. Límite visual del conjunto y tiranía espacial. Por otra parte la rotonda es concebida como un esquema concéntrico que invierte las limitaciones de la galería, buena visual del conjunto y elimina la circulación inducida, por ultimo las Salas son vistas como un esquema compartimentado, es decir, una sucesión de espacios que fragmenta la exposición y afectan el hecho museológico. (Rico, 1996)

Arte y Espacio

En la tesis doctoral presentada por Susana Zara Solis titulada El Museo Vacío expresa:

“No obstante, la crisis actual del museo, envuelta por el espectáculo turístico que rodea a estas instituciones, está íntimamente ligada a esa sobresaturación a modo de “efecto Guggenheim” en la que, en tiempos de bonanza económica, se ha visto sumergida toda comunidad y ciudad, convirtiéndose la creación de museos y centros culturales en un instrumento de status político y de rentabilidad económica, más que de difusión artística y cultural. Dando paso a un modelo de museo altamente vacío (en su contenido), falta de debate crítico, de discusión y sobre todo de didáctica, valorándose el continente por encima del contenido.” (Solís Zara, 2016)

A partir de lo anterior la arquitectura se adjudica a sí misma el rol de una obra exhibida más, mientras que la reflexión de los espacios de exhibición se mantiene indemne desde los albores del museo en el siglo XIX. Una noción de museo donde se pierde su verdadero significado como evocador de memoria entre procesiones colectivas y visitas supeditadas a la, cada día más creciente, necesidad de la visita guiada. (Rykwert, 1996, p. 24)

Por lo tanto es posible entender el papel del museo como un establecimiento o lugar generalmente concebido para proceder a la selección, el estudio y la presentación de testimonios materiales e inmateriales del individuo y su medio ambiente (ICOM, 2015), factor que resulta ser fundamental para entender la crisis que se plantea hoy. Desde su nacimiento como institución a finales del siglo XVIII, se estableció a través de los años como un sistema tradicional en donde sus modificaciones han sido de forma y no de fondo. Cambios que se realizaron desde una arquitectura que siempre ha pensado al museo como un diálogo cerrado entre el contenido (obra de exhibición) y el continente (edificio), en 1778 se hicieron reformas en iluminación, seguidos por cambios en la estructuración de espacios en 1816 y nace el interés por las exposiciones temporales a inicios del siglo XX.

Modificaciones pensadas dentro del mismo marco tradicional, como nos explica Francisca Hernández:

“... así por ejemplo, la renovación del Louvre duplica sus espacios. Amplía sus servicios al público y reorganiza sus colecciones. Pero esta renovación no va

acompañada de un proyecto museológico nuevo, si no que sigue esquemas tradicionales reformados, teniendo una flexibilidad de acceso a las diversas colecciones a través de la pirámide central, pero el contenido sigue siendo enciclopédico cuando la tendencia actual es el museo especializado”.(Hernández, 1992, p.94)

Actualmente se ha establecido una dependencia de la arquitectura entre el sistema tradicional de museo y la museología como el punto de convergencia que contiene no solo obras, si no también visitantes, sin embargo este pensamiento puede brindarle a la disciplina un papel que no le pertenece, como un fin y no como una herramienta en el ejercicio de museo, como nos muestran Giraudy y Bouilhet en su esquema de Política Museística, 1977:



Figura 1. Elementos constitutivos de un museo. Fuente: (Giraudy y Bouilhet, 1977:6)

El francés Yonna Friedman Arquitecto y Urbanista en su libro *Arquitectura para la Gente, con la Gente y por la Gente* (2011), muestra su postura en torno a la arquitectura, aunque se puede interpretar su radicalidad no como una aversión hacia la arquitectura en los museos, si no a la banalización del uso de la arquitectura para la exploración del museo, haciéndonos entender que, si es así como se usa la arquitectura hoy en día, sería mejor desvestir el museo y hacerlo más verdadero:

“La arquitectura como edificio hecho para contener una colección, en muchos casos, la destruye: o es demasiado débil y hace que la colección se vea insignificante, o es demasiado fuerte y ‘mata a los objetos expuestos. [...] No escribo esto como adversario de la exhibición pública de colecciones y,

ciertamente, no como alguien que desdeñe la arquitectura. Simplemente estamos en 2011 y, tal vez, algunas cosas han cambiado...” (Friedman, 2011, p. 72)

Por otra parte, Heidegger expresa que “...mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio, el hablar de un espacio artístico también seguirá siendo un asunto oscuro. Queda por de pronto indeterminada la manera en la que el espacio atraviesa la obra de arte...” (Heidegger, 1969, p.19) Sin embargo, Heidegger plantea una pregunta orientadora para el desarrollo proyectual “... ¿Qué sucedería si la objetividad del espacio cósmico objetivo resultará irremisiblemente el correlato de la subjetividad de la consciencia [...]?...” (Heidegger, 1969, p.17) Esta inquietud puede deducir la configuración del espacio a través de lo subjetivo.

Como reacción a tal pregunta, se plantea otra ¿qué sucede cuando el espacio expositivo es el resultado de una arquitectura que acepta lo subjetivo, en este caso el arte como premisa para proyectar? Arte entendido desde la definición Heideggeriana (1969) apuntada a principios de esta exposición como poner en obra la verdad. Dichas preguntas convocan al desarrollo proyectual a proponer dos maneras de configurar el espacio a través del arte. La primera se refiere al particularizar el espacio abstrayendo el valor simbólico de los objetos artísticos, y la segunda manera sobre adaptar el espacio para contener el objeto artístico.

Hecho museológico y Espacio.

La arquitectura más que ser una herramienta, ha afectado negativamente el verdadero esfuerzo del museo por encontrar un punto de confrontación y reflexión del visitante con la obra, con la aparición del concepto de Nueva Museología ha intentado orientar las dinámicas hacia las relaciones entre objeto y el visitante. Sin embargo, estos esfuerzos se han visto afectados por una noción de “caja cerrada” que no discrimina la vocación del edificio, ni el valor en la evocación de memoria colectiva por parte de un dogma continente-contenido pertenecientes a la idea de museo del siglo XIX que instituye un modelo dominante que aún hoy se resiste de quedar obsoleto. (Inieta, 2001)

El hecho museológico refiere a la confrontación del hombre con la realidad gracias al objeto artístico. Para Heidegger esa realidad o verdad del objeto artístico, es la que lo hace arte. Este concepto de realidad, definido entonces como: las características

verdaderas de un espacio-tiempo, es decir de un lugar (Heidegger, 1969). El concepto de lugar sirve para entender el valor intrínseco que posee en la arquitectura.

Ahora bien según Martí Arís, “tipo” y “lugar” son considerados los conceptos que forjan a la arquitectura, el tipo desde lo genérico, universal y abstracto, mientras que el lugar suscita a lo particular, singular y concreto (Martí Arís, 1993). Al mismo tiempo, Aldo Rossi en su autobiografía científica (Rossi, 2004) sostiene que los lugares son mucho más importantes que las personas, haciendo un símil con el escenario, y otorgando mayor relevancia que lo que sucede en él.

Es importante mencionar que desde nuestra óptica un museo es un conjunto de tiempo, lugar y personas, es por ello que todos los elementos tienen el mismo grado de importancia. Cada uno tiene un grado de complejidad distinto, el cual evalúa y satisface de la mejor manera, brindando a los usuarios y al ambiente, una adaptación tipológica, en donde se destaque cada una de las clases de tipología anteriormente explicadas, sin dejar de lado el fin último que es establecer un lazo estrecho entre el contenido, continente, de esta forma, crea una armonía, y un ambiente óptimo para prestar el servicio de una experiencia única, atendiendo a que más que un museo es la materialización de un legado, lugar de regocijo, y ofrenda.

Resultados

Las estrategias sintetizadas, parten desde la idea de que en la dinámica del hecho museológico intervienen constantemente tres actores: el hombre, el objeto artístico y el espacio. Como objetivos específicos se examinaron los principios vinculantes del hombre con el espacio; el espacio con la obra artística y, por último, el del hecho museológico y el espacio.

El proyecto comprende las estrategias de utilización de las tres tipologías de espacios expositivos como base compositiva del proyecto, particularizar el espacio objetivo en relación con el carácter subjetivo del objeto artístico, Extender la confrontación de la realidad al espacio no-expositivo. (*Ver figura 2*).

Cabe mencionar que el Museo Itinerante incorporó obras artísticas de artistas colombianas alusivas a la violencia política en el país, con el fin de evocar memoria a través de ese eje de vida que es el Río Magdalena.

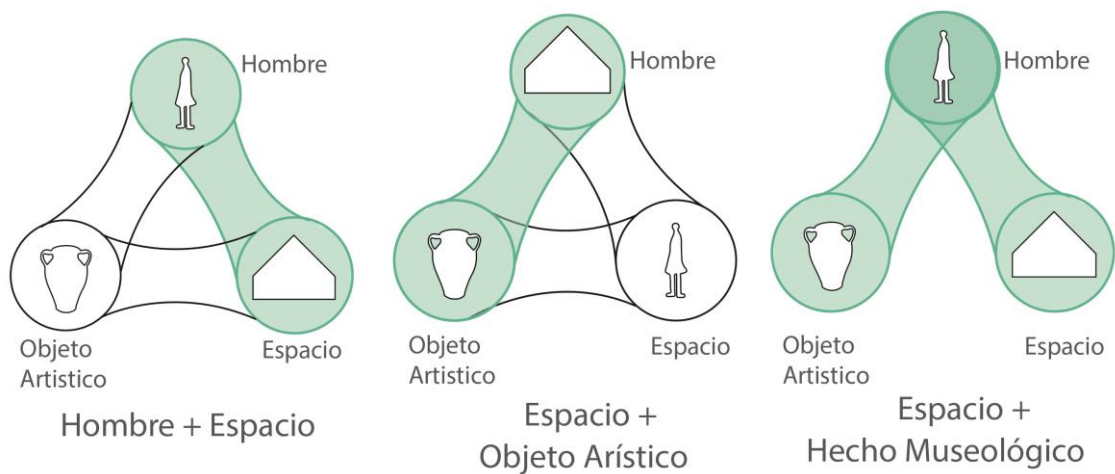


Figura 2. Triada de objetivos y estrategias. Relación hombre y espacio, Objeto artístico y Espacio, Hecho Museológico y Espacio. Fuente: Ilustración propia.

Como primer estrategia, refiere al hombre y al espacio; establece la aplicación del principio de tipo, según Martí Arís como una “...estructura formal común capaz de múltiples desarrollos...” (Martí Arís, 1993), el cual describe que la continuidad de un tipo en el tiempo evidencia su eficiencia a la hora de responder a las necesidades del hombre. Es por eso, que el proyecto como primera estrategia estableció una composición a través de tres tipos de espacios expositivos, definidos por Juan Carlos Rico (1996): la galería como esquema lineal, la rotonda como esquema concéntrico y las salas como un esquema compartimentado (Ver figura 3).



Figura 3. Análisis de las tipologías de los espacios expositivos como base de la composición: compartimentado, concéntrico y lineal. Fuente: Ilustración propia.

Esta estrategia de composición apoyada en antecedentes arquitectónicos como en la

intervención de Rafael Moneo al Museo del Prado (2007, España) (*Ver figura 4*) que en su análisis gramatical, exhibe dos naves ortogonales compuestas por salas permeables y rotondas centrales, unidas por crujías longitudinales que son entendidas como galerías y una tercera rotonda incrustada en la centralidad de las crujías, que demarca el acceso. Esta estrategia de la composición por tipos, soporta la mutabilidad del espacio en pro de diversas experiencias para el hombre en el espacio mismo. El proyecto así, se centra en la disposición de una galería central que concatenará el diálogo de unas rotondas contiguas, unas salas adosadas en rejilla y galerías secundarias (*Ver figura 5*).

El uso de tipologías permite una variedad en el espacio que puede servir para diversificar la experiencia del hombre en el espacio junto con la obra.

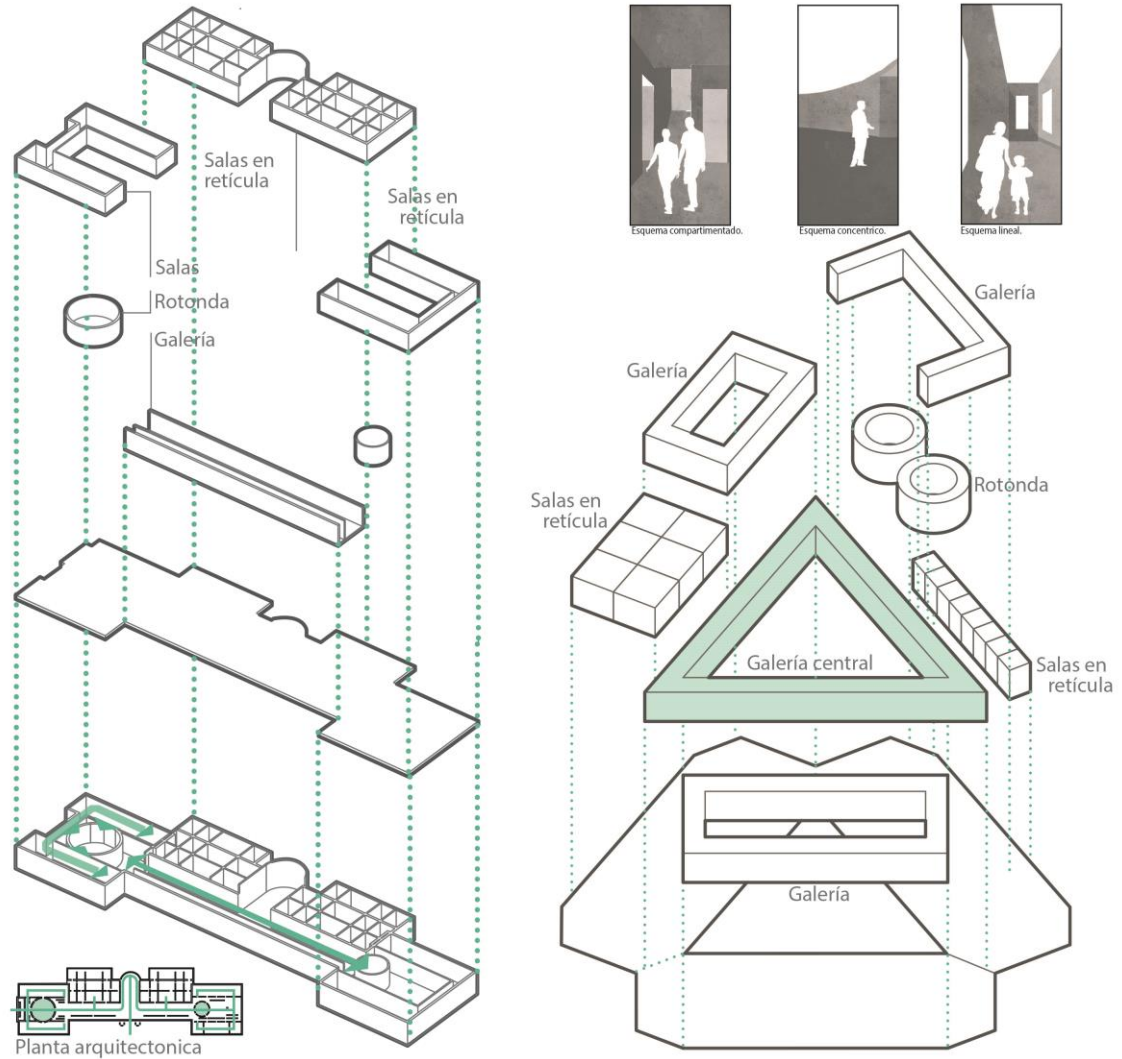


Figura.4 Análisis Museo del Prado de Rafael Moneo (2007, España), se tomó como referente ya que se logra la interacción entre tipologías de espacios. Fuente: Ilustración propia.

Figura.5 Composición del Museo Itinerante de Memoria con base a las tipologías de espacios expositivos. Fuente: Ilustración propia.

La segunda estrategia, demarca la comprensión del vínculo entre el objeto artístico y el espacio, para ello se ha de remitir a las reflexiones de Heidegger (1969), donde sugiere la configuración de lo “objetivo”-espacio a través de lo “subjetivo”-arte. Por lo tanto, el espacio expositivo puede clasificarse como “universal” o genérico, o espacio “singular”, que implica que la configuración arquitectónica se desarrolla a partir de la premisa de una obra específica para ese espacio.

Como ejemplo y referente, el Museo de Chikatsu Azuka de Tadao Ando(1997, Osaka)

(Ver figura 6), demuestra en su rotonda cómo el espacio se piensa para una obra en especial, de manera que permite su acomodación exacta en el espacio y permite la visualización concéntrica a dos niveles por medio de una rampa perimetral. Como si el espacio operara como un guante para una mano, en este caso, la mano es el objeto artístico.

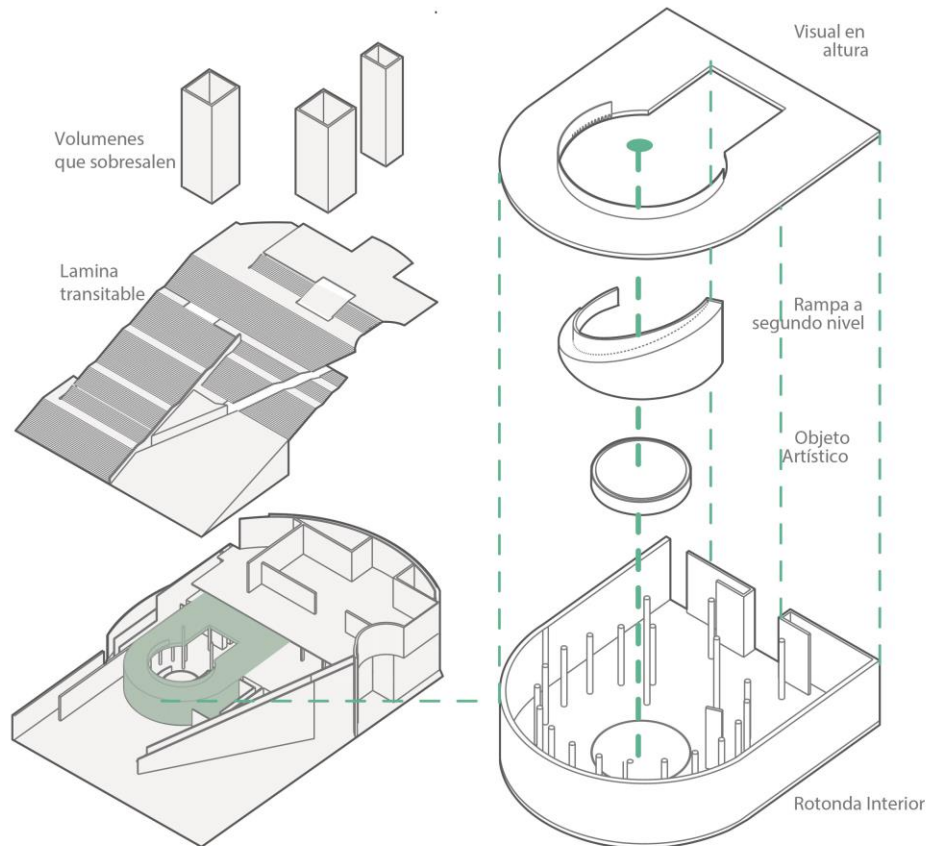


Figura 6. Análisis Museo de Chikatsu Azuka, Tadao Ando (1997), tomado como referente debido al espacio singular para la obra (rotonda). Fuente: Ilustración propia.

De este modo, en el museo itinerante particulariza las salas y rotondas respecto a obras de arte sobre la violencia política del país.

Las tipologías mencionadas anteriormente se desarrollaron de la siguiente manera: El Pabellón de Legado narra la historia de hombres que son recordados por objetos y enseres. Dueños arrebatados de sus hogares dejando elementos huérfanos que cuentan una historia de ausencia como el único legado que dejaron a sus familias.

Las salas en rejilla que al dilatarse generan circulaciones entre compartimentaciones; aprovechando su individualización para las obras de La Casa Viuda de Doris Salcedo

(1992) y Río Abajo de Erika Diettes (2008), como espacios habitados por la ausencia. La Casa Viuda (Salcedo, 1992) es una exhibición a partir de la transfiguración de elementos domésticos con el fin de marcar la violencia en muebles, demostrar el impacto de la muerte a partir de pertenencias con el fin escribir una continuación de la vida que se arrebató. La obra de Río Abajo de Erika Diettes (2008), se compone de fotografías a tamaño real de objetos de víctimas flotando en el agua, “cada prenda evoca la historia de la persona que la usó y recrea la expectativa de una vida que fue y que no será”. Estas salas se remiten al poema de Paul Celan “...De Amapola y Memoria, de umbral en umbral, rejilla del habla...”² como analogía de habitáculos de quienes dejaron sus pertenencias como recuerdo (Ver figura 7)

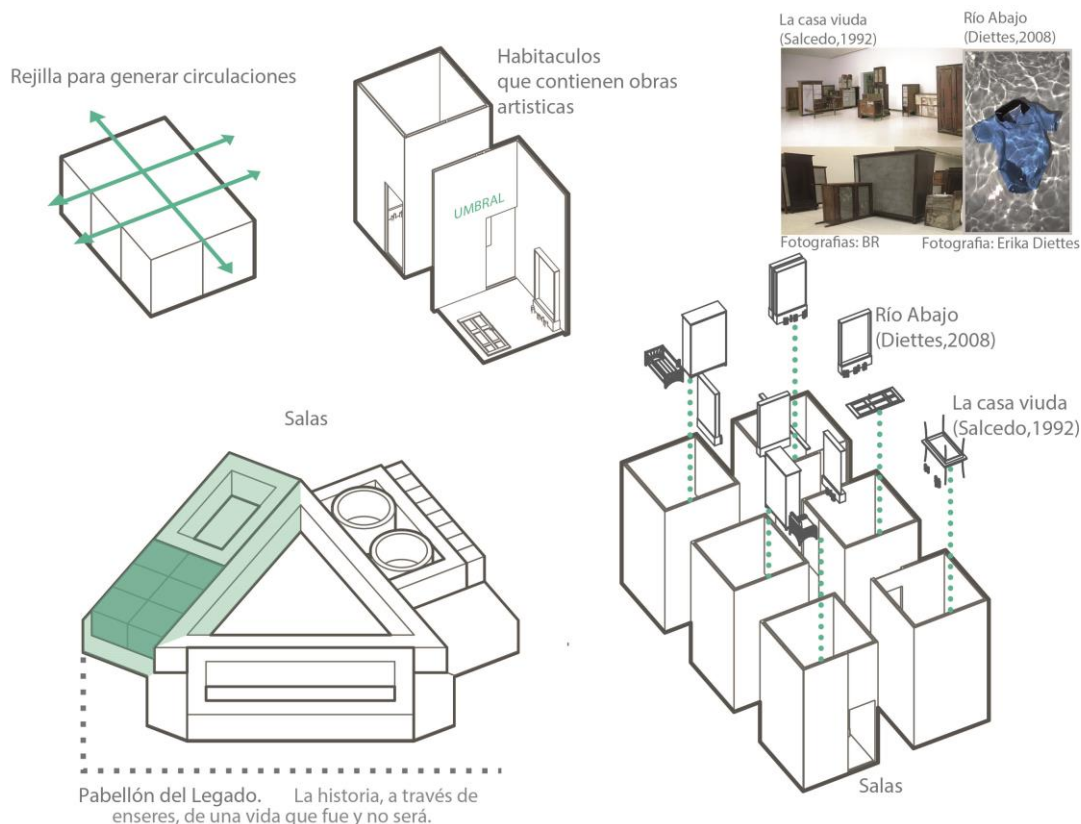


Figura 7. Composición de salas en Museo Itinerante de Memoria, Singularización de espacios expositivos. Fuente: Ilustración propia

Las rotondas se ubican en el Pabellón de los No-Olvidados, sus obras se eligieron

² Poema de Paul Celan tomado para la composición en rejilla, de salas compartimentadas.

con el propósito de compartir el duelo ante la imposibilidad de darle un cierre, ya que los cuerpos de las víctimas desaparecieron al ser lanzados al río, que genera el devenir de un duelo infinito para quienes jamás fueron encontrados. Para la primera rotonda se tomó la obra de Beatriz González llamada Auras Anónimas (2009), se basa en sellos pictóricos que la artista pintó sobre fosas comunes, muestran a hombres cargando a desconocidos sin vida, los sellos funerarios son una intención de poder dar un cierre al rito fúnebre de anónimos. Auras anónimas se reprodujo en la rotonda como fosas comunes que visten el espacio para el tránsito individual, un cuerpo de agua que bajo la luz del sol ilumina el espacio como un juramento del río en proteger a los no-olvidados.

La segunda rotonda confina la obra de Ernesto Restrepo conocida como Proyecto Río Magdalena (1997), obra plástica compuesta de miles de figuras de soldados que se disponen a conformar la cartografía del Río Magdalena, remite a que la geografía de nuestro país como imagen material del paisaje se ve representada por los miles de hombres sin nombre que dieron su vida por la patria. La rotonda sirve como transición entre la crujía central del museo y la galería exterior donde se exponen obras sobre la historia del río de manera cronológica. (*Ver figura 8*)

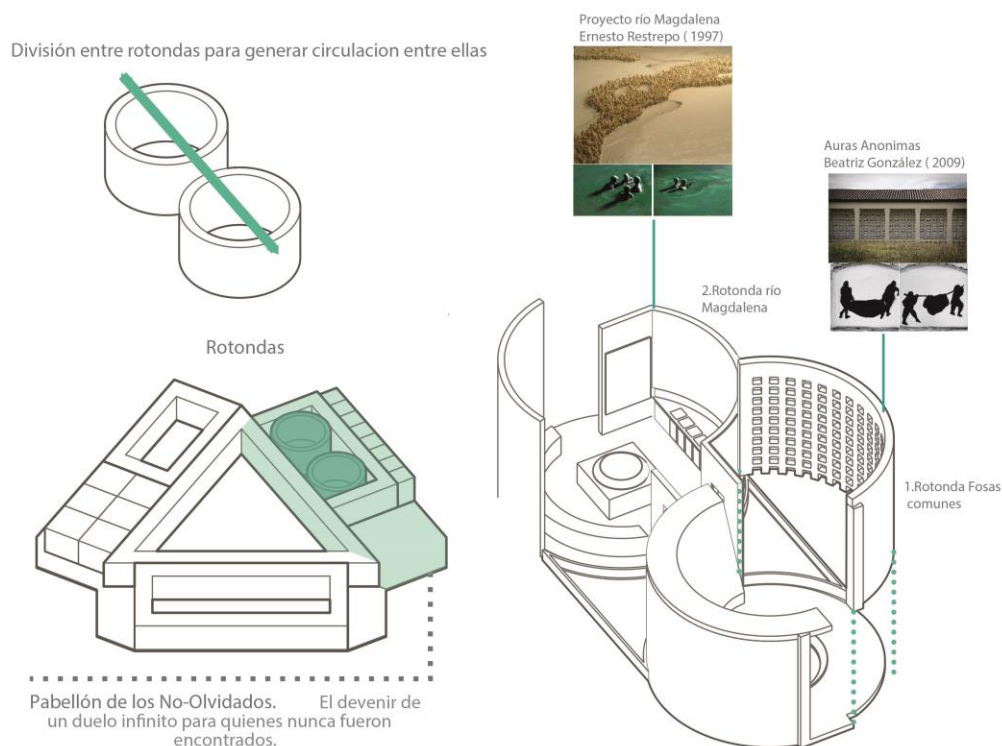


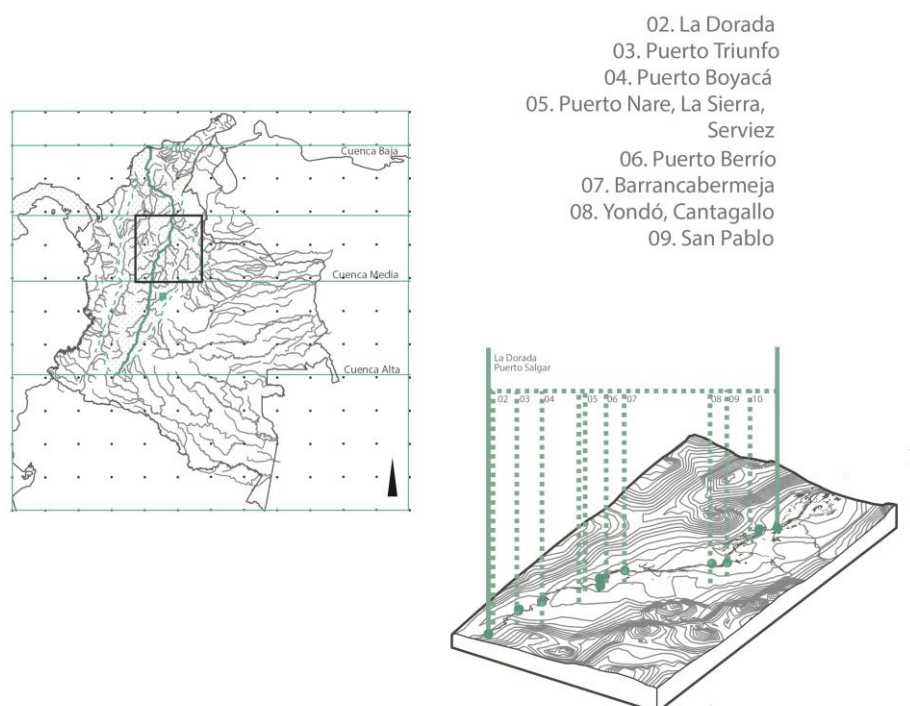
Figura 8. Configuración del espacio a partir de una obra artística en específico, en este caso configuración de rotondas para las obras auras anónimas (González, 2009) y proyecto río Magdalena (Restrepo, 1997) Fuente: Ilustración propia.

La tercera estrategia trata sobre el diálogo del hecho museológico y el espacio, para esto se ha de volver a tomar en consideración la definición de De Carli³ donde la confrontación se da con el fin de comunicar una realidad; por lo cual se hallan similitudes remitidas hacia una realidad que merece ser expuesta. Tal realidad pone en escena a un cuarto actor que sobrepasa la discusión de contenido-contenedor: El Lugar.

El museo vira su temática hacia la memoria con el fin de rescatar el imaginario colectivo del lugar, desarrollándose como una arquitectura flotante ubicada en la cuenca media del Río Magdalena que atracará en los asentamientos ribereños entre Puerto Salgar, Caldas y San Pablo, Bolívar con un recorrido de 350km (*ver figura 9*); que dota al objeto arquitectónico de movimiento como un ejercicio análogo de la propia memoria, que en palabras de Doris Salcedo “... la memoria cambia, y para que la memoria sea útil tiene

³ Definición de Hecho museológico: “...la confrontación del hombre con su realidad...” (DeCarli, 2004, p.60)

que estar cambiando. Tenemos que rescatarla, sino deja de serlo...” (Salcedo, 2016); y apoya así a la comprensión del real significado del río para las comunidades que han vivido allí la Violencia; puesto que, es a través del movimiento y de la fluctuación que podemos rescatar lo que permanece, apoyado desde el principio aristotélico de que “...la esencia de una cosa puede ser establecida a través de los cambios que está experimenta”.



*Figura 9. Red de asentamientos, por donde pasa el Museo Itinerante de Memoria.
 Fuente: Ilustración propia.*

La relevancia del Río Magdalena en el país como eje principal, hizo que fuera el escenario de violencia que azotó el país hasta inicios de este siglo, el cual es un eje que ha marcado la historia del país en sus diferentes épocas. En la conquista fue la ruta por la cual la Corona Española logró penetrar al interior de Colombia. En la Colonia e Independencia se convirtió en el eje principal de transporte y comercio al mar y en 1871, vio navegar en sus aguas al primer barco de vapor en Colombia y que para 1929 ya eran más de 120. Sin embargo, la violencia por conflictos políticos del siglo pasado ha asolado a las regiones del río hasta hoy, lo que provocó que las comunidades dieran la espalda al río por el miedo causado por la guerra.

Desde el siglo pasado, las masacres en corregimientos y cascos urbanos supuran los alrededores del río, entre 1983 a 2016 se han registrado más de 100 masacres en la zona debido a la fuerte presencia del Ejército de Liberación Nacional (ELN), el Narcoparamilitarismo y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), dejando a su paso por la Cuenca Media a más de 45mil desaparecidos oficiales y más de 50mil familias afectadas (*ver figura 10*) y es así como el Museo Itinerante de Memoria se desarrolla con la intención de virar el imaginario colectivo del río de nuevo a su real importancia como eje de vida.

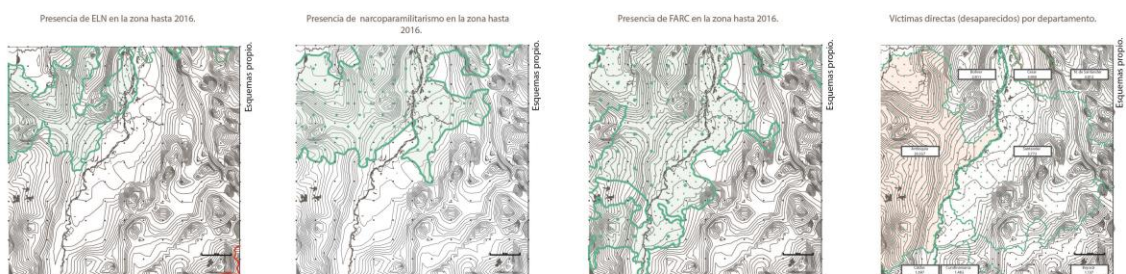


Figura.10. Masacres registradas en la cuenca media del rio magdalena hasta el 2006.
Fuente: Ilustración propia.

Así pues, Aldo Rossi (2004) en las reflexiones sobre *Il Teatro do Mondo* (1979, Venecia) (*Ver figura 11*), sostiene que los lugares son mucho más importantes que las personas, haciendo un símil con el escenario, teniendo mayor relevancia que lo que sucede en él, y Venecia como telón de fondo.

Como estrategia, se propuso extender la confrontación del hecho museológico más allá del espacio expositivo y atar la arquitectura a las circunstancias del río, que recupera el valor del lugar para las comunidades asentadas, es decir, extiende la reflexión de la obra más allá del espacio expositivo, permitiendo al museo unir al visitante con la obra más importante de su exhibición: el río. (*Ver figura 12*)

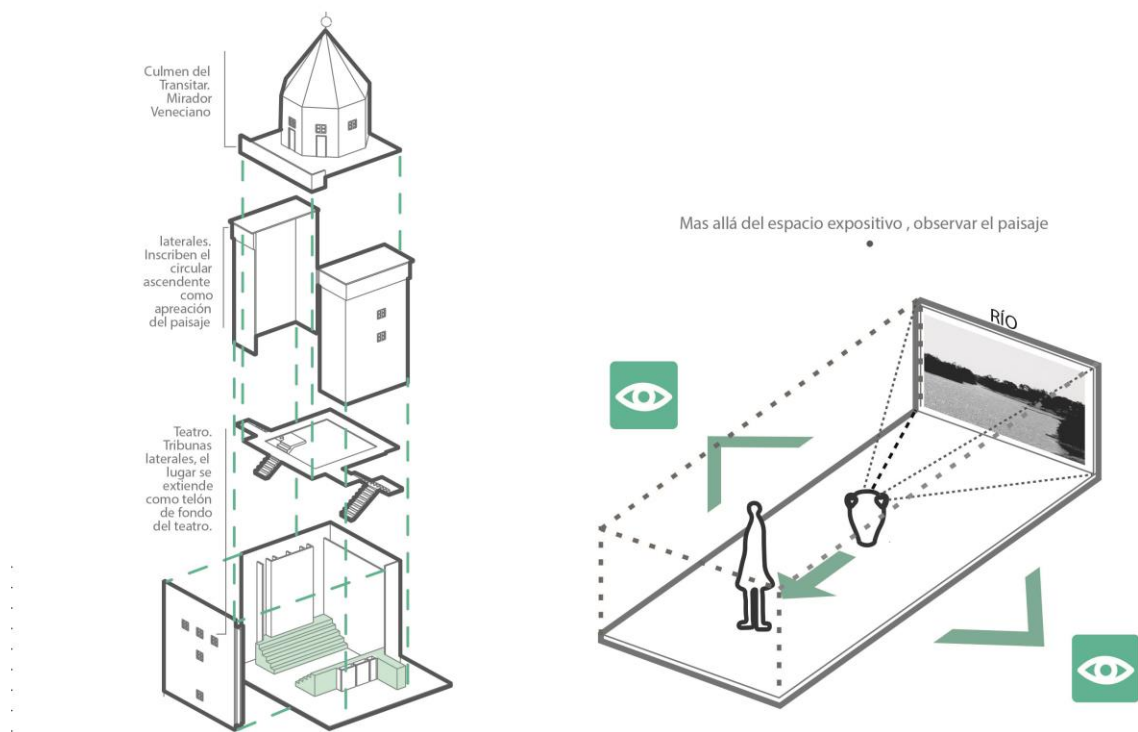


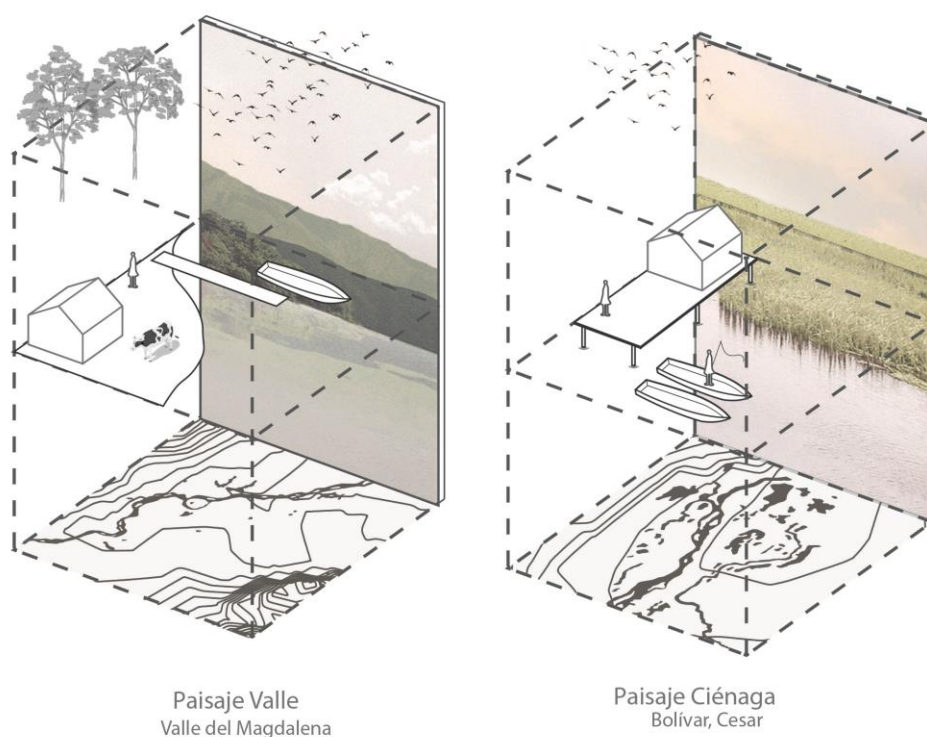
Figura 11. Análisis sobre Il Teatro do Mondo (1979, Venecia), tomado como referente para extender el hecho museológico más allá del espacio expositivo. Fuente: Ilustración propia.

Figura 12. El paisaje y el lugar como hecho museológico. Fuente: Ilustración propia.

En la Cuenca Media se presentan dos tipos de paisajes naturales: el de valle y el de ciénaga (Ver figura 13). El cambio de paisaje genera una relación diversa del entorno físico del hombre y su entorno natural, exponer estas mutaciones de vivir el río se vuelve esencial para el proyecto. Para eso, se exploró el “marco” como elemento de diseño que permite direccionar las visuales exteriores e interiores del proyecto hacia el lugar, generando marcos del paisaje infinitamente variables, gracias a la itinerancia del museo y a la mutabilidad del paisaje (Ver figura 14). El museo se abre al paisaje por medio de encuadres en sus galerías y circulaciones donde el transitar por el museo confronta al visitante con el Magdalena. Se adicionaron espacios de permanencias como miradores a primer y segundo nivel y galerías abiertas al paisaje. A su vez, otro concepto que se puso en práctica, es el que defiende Monserrat Iniesta (2001) sobre la necesidad del museo en convertirse en un ágora, en un espacio de encuentro de ideales; por tanto, se propuso que

el museo generara una reflexión desde el hacer: pausas entre exposiciones con el fin de que el proyecto no sea un lugar de procesión sino un ágora de ideas y nuevas actividades que se decantan en espacios de permanencia pedagógicos con el fin de extender el hecho museológico más allá del arquetipo de confrontación. Se presenta un taller de arte y un foro audiovisual que funciona como un espacio de sinergia de ideas y diálogo con las obras de audiovisuales de Treno y Ofelia al Revés de Clemencia Echeverry y Claudia Salamanca (Echeverry, 2007; Salamanca, 2002) propuestas por el uso de los sonidos del río y la fuerza de su mensaje en torno a la concepción de la muerte y su relación con los cuerpos de agua. El foro se consagra como un nudo de los tres actores del museo: arte, espacio y hombre. (Ver figura 15)

/ Paisaje Cambiante del Río /



*Figura 13. Tipos del paisaje que se presentan en la cuenca media del Rio Magdalena.
Fuente: Ilustración propia.*

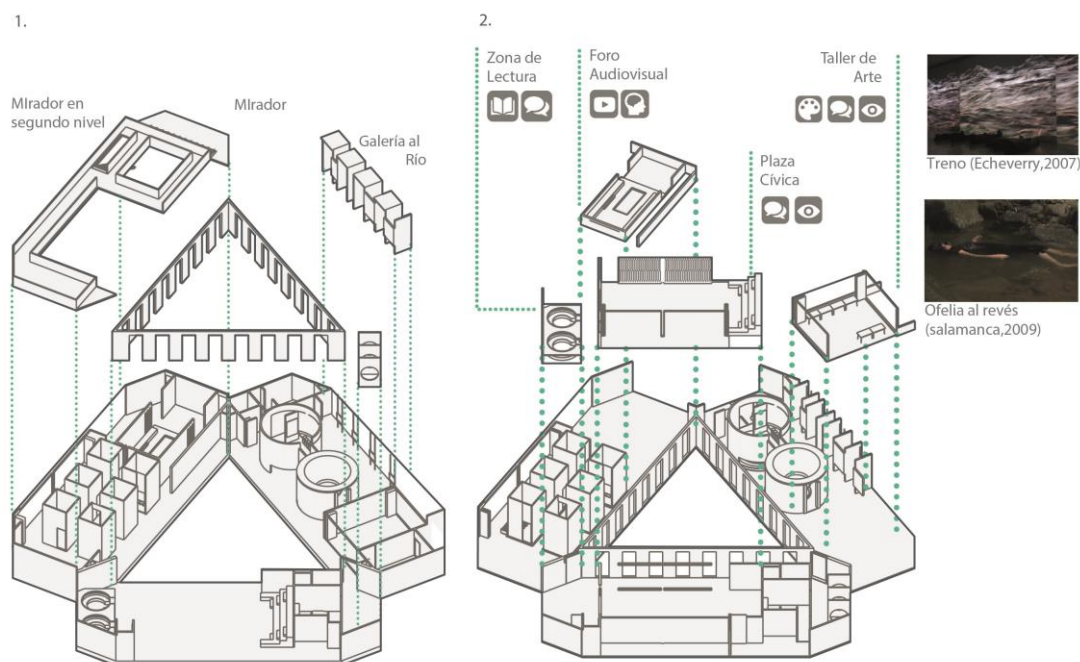


Figura 14. En el Museo Itinerante de Memoria, se generan miradores para enmarcar el paisaje. Fuente: Ilustración propia.

Figura 15. El Museo Itinerante de Memoria dispone de nuevas actividades y espacios lúdicos. Fuente: Ilustración propia.

El proyecto se describe como tres módulos de iguales proporciones y simétricos, que se desplazan individualmente y que, al atracar en el municipio ribereño, se enlazan generando una composición única (Ver figura 16).

Para llevar a cabo el proceso de navegabilidad de los pabellones se opta por planchones o barcas tipo tina, comunes en el transporte por el río, las proporciones se basan en barcos existentes en el río como Carroussel, un barco de turismo con proporciones similares al de los pabellones (Ver figura 17). La estructura flotante es metálica y se usan láminas de acero para la barcaza reforzada con cuerdas del mismo material y serán movidos por tracción con barcos a motor dispuestos para esa tarea. Los pabellones se unen por boquillas ubicadas en las compuertas hechas de material Tecasint ideal para aplicaciones de desgaste y fricción, lo cual aísla la superficie del pabellón dejando que sean las boquillas las que absorban la energía de fricción generada, internamente de las boquillas se aseguran los pabellones. La estructura interior es constituida por pilares

compuestos de madera con el fin de reducir el fraguado de concreto in situ, solo a las placas colaborantes de contrapiso y cubiertas (*Ver figura 18*). En general, la altura del proyecto no sobrepasa los 4m y su programa se desarrolla a un solo nivel.

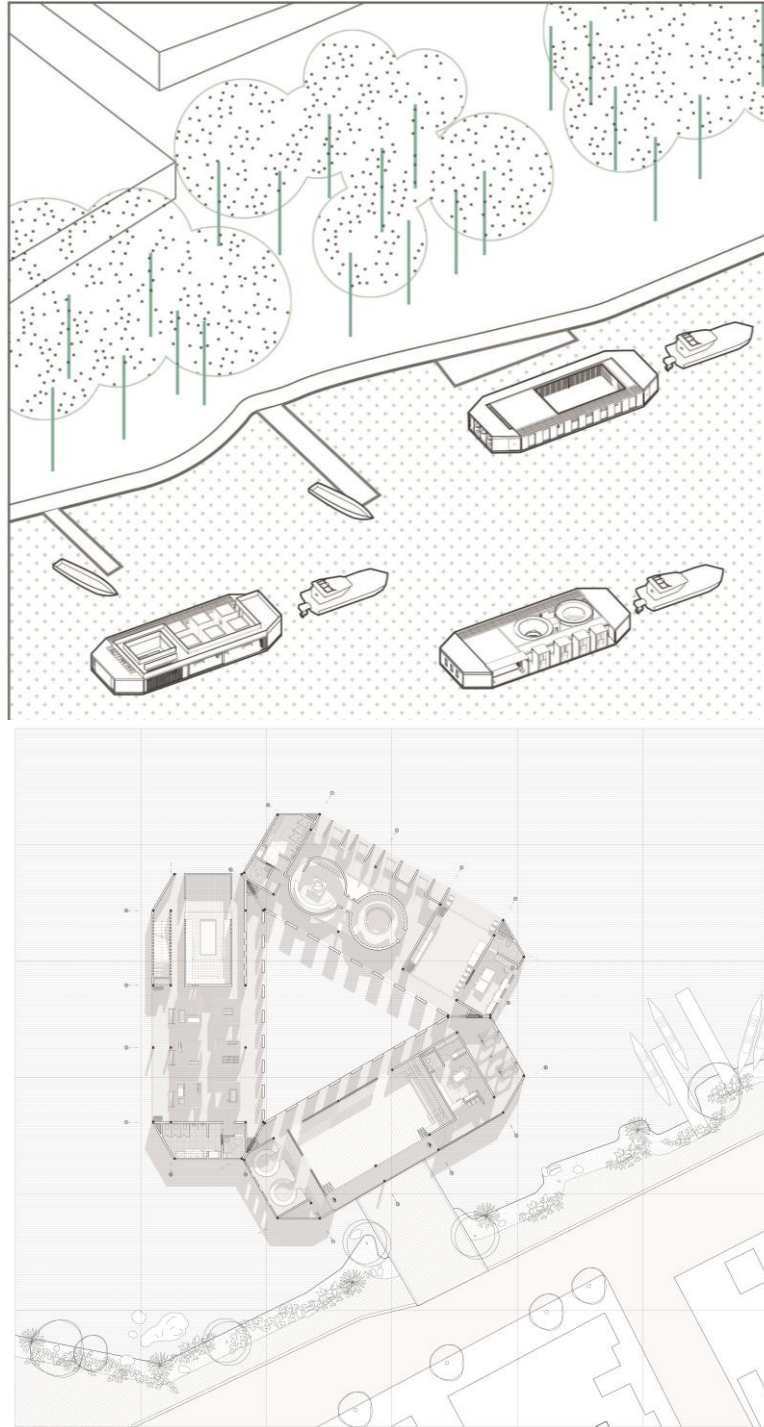


Figura 16. El museo itinerante se compone por 3 barcazas que se desplazan en río individualmente y al momento de atraque se ensamblan en una composición única.

Fuente: Ilustración propia.



Figura 17. Tipologías de barcos y barcazas tomadas como referentes para la composición. Fuente: Fotografía barcaza tomada del video “Gigantesca barcaza en su faena por el Canal de Panamá” por Canal TV de panamá (2011). Fotografía carrousel tomada por Hansel Vásquez para el periódico El Heraldo (2017).

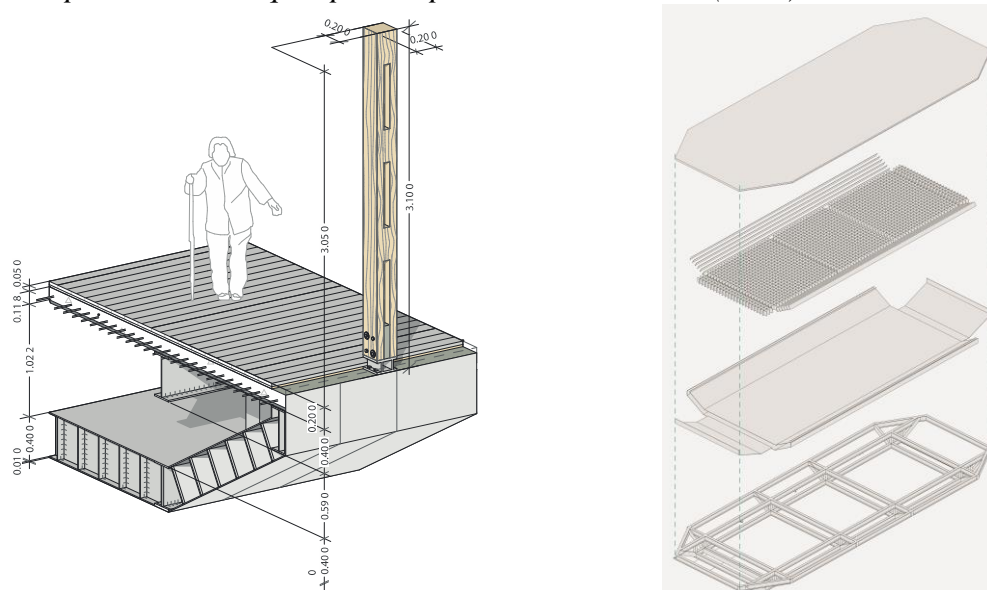


Figura 18. Detalle constructivo de estructura flotante metálica y láminas de acero utilizado en la composición Fuente: Ilustración propia.

El transitar se establece como una circulación cíclica que en la lógica de la crujía central se libera de su carácter inductivo y da pasó a la libertad deductiva de cada visitante por el programa del museo (*Ver figura 19*). Los tres módulos se conjugan en un sistema de espacios expositivos, zonas de descanso, miradores, taller de arte, zona de lectura, un foro audiovisual y una plaza cívica, que podrá funcionar al público, incluso cuando el museo esté cerrado, zonas administrativas de atención al público, cuidado de las obras y un taller de reparación y restauración, con el fin de que en el trayecto puedan alimentarse exposiciones con lo que cada municipio pueda ofrecer. (*Ver figura 20*)



Figura 19. Clases de circulaciones presentadas en la composición, inductivas y deductivas. Fuente: Ilustración propia.

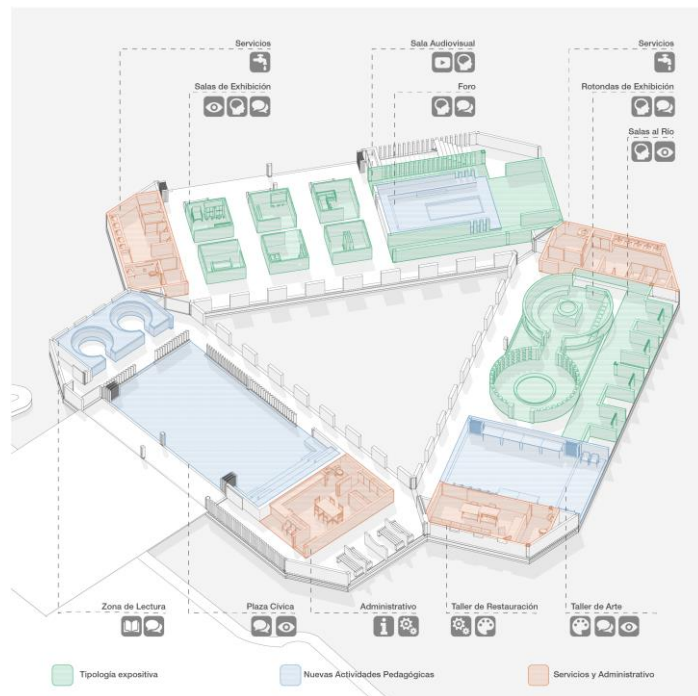


Figura 20. Zonificación del Museo Itinerante. Fuente: Ilustración propia.

Para complementar, una de las piezas que recibe el mayor interés es la de la crujía central, que, como galería, concatena la narrativa de la circulación; se abre con grandes pórticos al recinto de agua que la composición sugiere en su centralidad armada. Éste como un acto metafórico de apropiación del río, un evento que no confina sus aguas a la quietud, sino que al contrario, deja correr el agua bajo el proyecto. Un manifiesto sublime que inicia en la ingenuidad de reconocer al río como una propiedad del hombre; para después rendirnos a la verdad de que somos nosotros quienes pertenecemos a él. De esta manera el Museo Itinerante de Memoria se consolida como tres pabellones concatenando la narrativa de Quienes Recuerdan, de Los No-Olvidados y su Legado (Ver figura 20).

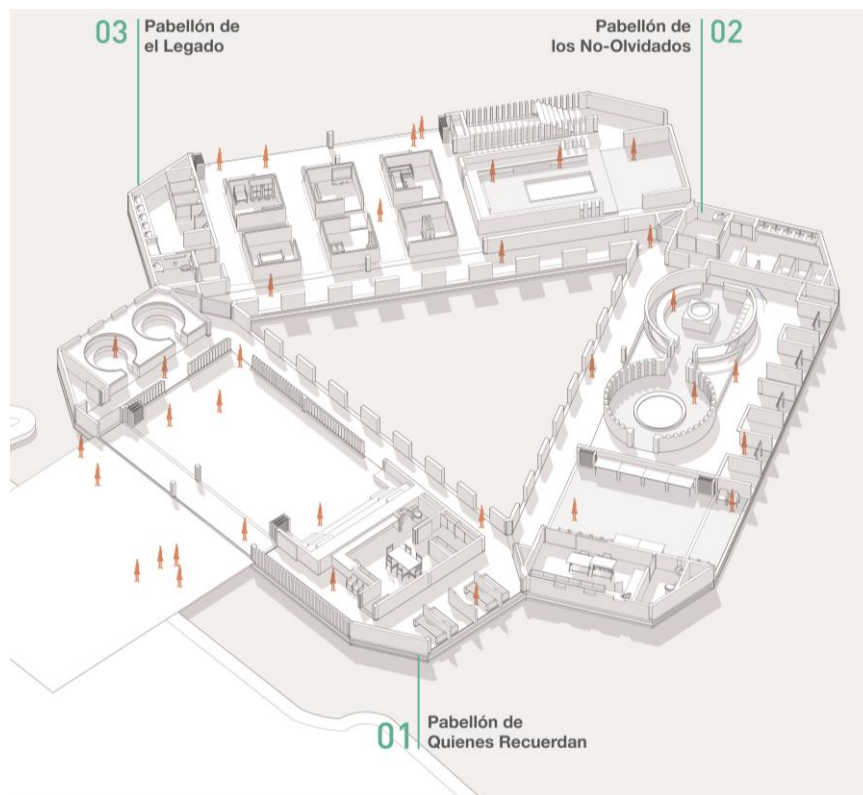


Figura 20. Pabellones del museo nombrados en torno a la memoria. Fuente: Ilustración propia.

El museo se entiende como una cadena de relatos que merecen ser contados, aprovechando la arquitectura para reivindicar al río y lo que tiene para contarnos:

El Pabellón de Quienes Recuerdan es el que saluda al pueblo, su plaza es el puente entre tierra y agua, entre recuerdo y olvido (*Ver figura 21*). La circulación se angosta por un instante para abrirse después a los miradores del pueblo y el río, una vista común convertida en encuadres vivos (*Ver figura 22*). El camino se aleja del pueblo hacia un recinto de agua, pórticos y entradas de la luz que dibujan en el piso figuras caprichosas del sol, se deja atrás el Pabellón de Quienes Recuerdan, ahora solo hay silencio en el camino (*Ver figura 23*). La primera pausa se encuentra en el taller de arte, se abre como la boca de un pez hacia el exterior y allí, en el atardecer las magdalenas hechas por la gente del pueblo son soltadas al río como mensajes para quienes no son olvidados, volver al recinto de agua (*Ver figura 24*).



Figura 21. Aproximación al Museo.



Figura 22. Miradores hacia el Río.

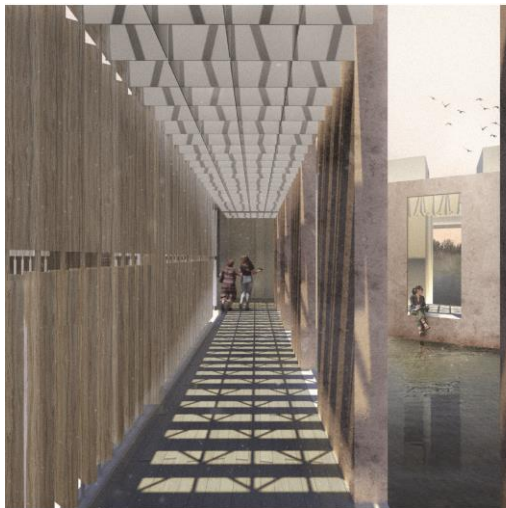


Figura 23. Crujía central del Museo.



Figura 24. Taller de obras de arte.

Fuente figura 21 a 24: Ilustración propia.

Saliendo del taller se ve la lucha entre luz y sombra en las rotondas, Auras Anónimas (2009) se impregnan de luz como resultado del tímido sol al entrar por el pluvium, no hay ninguna frase o ruido qué valga la pena lo suficiente como para romper el silencio del lugar (*Ver figura 25*). La segunda rotonda es contraria a la primera, la luz entra sin esfuerzo. Se escucha el silencio con cuidado como si Ernesto Restrepo (2002) y sus soldados contarán una historia (*Ver figura 26*). Una exhibición sobre los tiempos del Magdalena colocan al río como telón de fondo dándole vida a las escenas expuestas (*Ver figura 27*). Volver al recinto de agua y seguir al pabellón de Legado, se escuchan voces al otro lado.

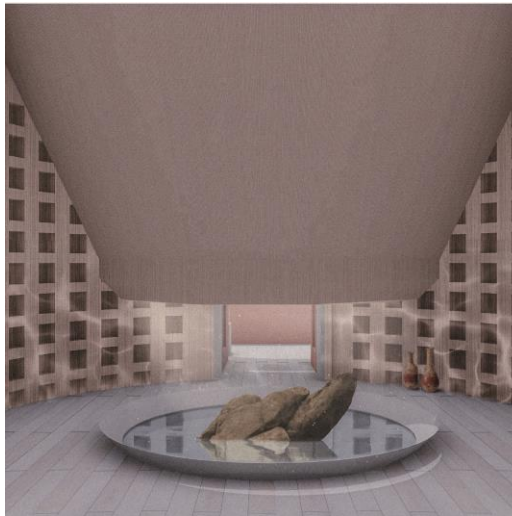


Figura 25. Rotonda Auras Anónimas.



Figura 26. Rotonda Río Magdalena.



Figura 27. Exhibición con Ríos de fondo.



Figura 28. Foro audiovisual.

Fuente figura 25 a 28: Ilustración propia.

El foro se convierte en ágora a esta hora, hay proyecciones al final del recinto pero es el diálogo quien reclama el protagonismo (*Ver figura 28*). Volver al recinto de agua, las salas parecen ruinas de un pueblo sin ventanas, de fondo el atardecer en el río marca los angostos caminos como vestigios del pueblo. Al interior de los habitáculos hay prendas y muebles. Alguien vivió aquí (*Ver figura 29*).

Vuelve a escucharse la vida de Quienes Recuerdan y el museo está por cerrar, la plaza se abre y la gente se sienta, esta noche justo como hace dos días, habrá cine a cielo abierto, desde la plaza se ve la gente llegando a convivir junto al río como luces para la noche en el Río (*Ver figura 30*). Volver al recinto de agua por última vez hoy, escuchar las risas de quienes recuerdan y el silencio a las espaldas, entender al recinto como el constante compañero al caminar, como eso que todos compartimos consecuencia del Conflicto: el vacío. Es en torno a la ausencia que se construye la memoria. Y son estos muros los que abrazan al vacío como promesa del río de traer mejores tiempos en sus aguas.



Figura 29. Marcos del paisaje en salas. Figura 30. La plaza como espacio de unión.
Fuente figura 29 a 30: Ilustración propia.

La decisión de llevar el proyecto al río Magdalena se hace evidente en el carácter efímero que se desea logra. Un carácter mutable como la misma memoria. La efimeridad del arte también se traducirá al proyecto, generando pabellones que se desmontarán al final del recorrido hídrico.

Conclusiones:

Los museos se han caracterizado por una arquitectura no pensada para la obra ya que se construye primero el edificio y después llega la obra. Por el contrario, el museo efímero de memoria sobre el río Magdalena se caracteriza por ser un museo pensado en su totalidad para la obra y en función de esta, debido a que se analizan diferentes piezas artísticas y con ella nace la arquitectura, es decir, el museo.

Más allá de desarrollar un museo, se busca entretejer puentes que permitan acercar a las comunidades al río, donde el hecho museológico pueda explorarse y aportar dentro y fuera del espacio expositivo, promoviendo la dignificación del duelo, reconciliación y confrontación con la realidad, generando espacios que se ordenen a la idea que, como defiende Carlos Rueda (2014) *“...la arquitectura pueda crear lugar a partir de la resignificación de la experiencia...”*.

El museo se convierte en un relato donde el visitante tiene algo para decir y su participación activa refuerza la idea de que el Hecho Museológico puede convertir al espacio en herramienta para rescatar la memoria. Invierte las reglas del contenido-contenedor cuando el museo deja de verse como contenedor y es el lugar quien toma este papel definitivo, el museo inscribe entonces el papel de intermediario entre el contemplador y la obra.

Es de suma relevancia entender que la memoria y el hecho museológico se conjugan en uno sólo en el proyecto; y que la influencia de la arquitectura sobre las dinámicas del museo, han de plantear soluciones objetivas que sólo puedan generarse desde la subjetividad que la realidad requiere. La efimeridad del proyecto implicará que el museo, como la memoria, el río y el visitante, terminará su trayecto siendo otro, innegablemente regido por el principio heraclítico de que nadie baja dos veces al mismo río.

“... ¿Por qué nadie baja dos veces al mismo río? En primer término, porque las aguas del río fluyen. En segundo término —esto es algo que ya nos toca metafísicamente, [...], porque nosotros mismos somos también un río, nosotros también somos fluctuantes...” (Borges, 2011)

Finalmente, con el desarrollo proyectual surgen las siguientes preguntas: ¿realmente la particularización del espacio expositivo obliga a la exposición permanente?, ¿Se desdibuja el límite de lo fijo y lo efímero?, ¿El pabellón se desmonta al final del trayecto o solo esos espacios expositivos?, ¿Arquitectura que crece?, ¿Arquitectura como la memoria? ¿Evolutiva? ¿Cambiante?

Bibliografía

- Correal Pachón, G. D., Francesconi Latorre, R., Rojas Quiñones, P., Eligio Triana, C. A., Quiroga Molano, E., Páez Calvo, A., & Salinas, A. M. (2015). *aprendizaje composicion y emplazamiento*. Bogotá.
- DeCarli, G. (2004). *Un Museo sostenible : museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*.
- Franck, K. A. (2014). Museos de la memoria: misiones extraordinarias, retos desafiantes. In *Arquitectura, Memoria y Reconciliación* (p. 168). Bogotá.
- Friendman, Y (2011). *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*.
- Heidegger, M. (1969). *El arte y el espacio*.
- Hernández Hernández, F. (1992). Evolución del concepto de museo. *Revista General de In, 'hrtnación Y Documentación*, 2(1), 85–97.
- Hern, F. (1994). *Manual de museología* / Francisca Hernández Hernández.
- Iniesta, M (2001). Historias y museos. *Revista Barcelona metropolis mediterranea*, p.25-28. http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/quadern_central/bmm55/6.Iniesta.pdf
- Marti Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pérgolis, J. C., y Moreno Hernández, D. (2009). La capacidad comunicante del espacio. *Revista de Arquitectura*, 11, p. 68-73.
- http://editorial.ucatolica.edu.co/ojsucatolica/revistas_ucatolica/index.php/RevArq/isue/viewIssue/21/7
- Rico, J. (1996) *Montaje De Exposiciones: Museos, Arquitectura, Arte*.
- Rossi, A. (2004). *La arquitectura de la ciudad* (2a ed.). (J. M. Ferrer-Ferrer, trad.). Barcelona: Gustavo Gili. (Original publicado en 1967).

Solís Zara, S. (2016). El museo vacío.

Bellido, Jaime. Niño, Marycryz. (2001). PLAN DE PRODUCCIÓN DE BARCAZAS TIPO TINA EN ASTILLEROS (Tesis de pregrado.) TECNOLÓGICA DE BOLIVAR CORPORACIÓN UNIVERSITARIA , Cartagena, DT y C.

Superintendencia de Industria y Comercio. (2016). Boletín Tecnológico, BARCAZAS (Mayo 2016). Recuperado de <http://www.sic.gov.co/sites/default/files/files/pdf/barcazas.pdf>

Ordoñez, Iván. (2014). EL RIO MAGDALENA Y SU NAVEGABILIDAD. Foro Nacional Ambiental, FESCOL. Recuperado de <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/kolumbien/11632.pdf>

PORTAFOLIO. (2018). Aprueban modelo financiero para la navegabilidad del Río Magdalena. Recuperado de: <http://www.portafolio.co/economia/infraestructura/aprueban-modelo-financiero-para-la-navegabilidad-del-rio-magdalena-516180>

LEGICOMEX. (2013) LUZ VERDE A LA NAVEGABILIDAD DEL RÍO MAGDALENA. Recuperado de: <https://www.legiscomex.com/Documentos/navegabilidad-rio-magdalena-rci-280-legiscomex>

Anexos

Anexo 1. Delimitación del problema, objeto de estudio. Centro Nacional de

Memoria

Histórica.

Anexo 3. Análisis del lugar- Cuenca media del Río Magdalena

Anexo 4. Referentes obras artísticas.

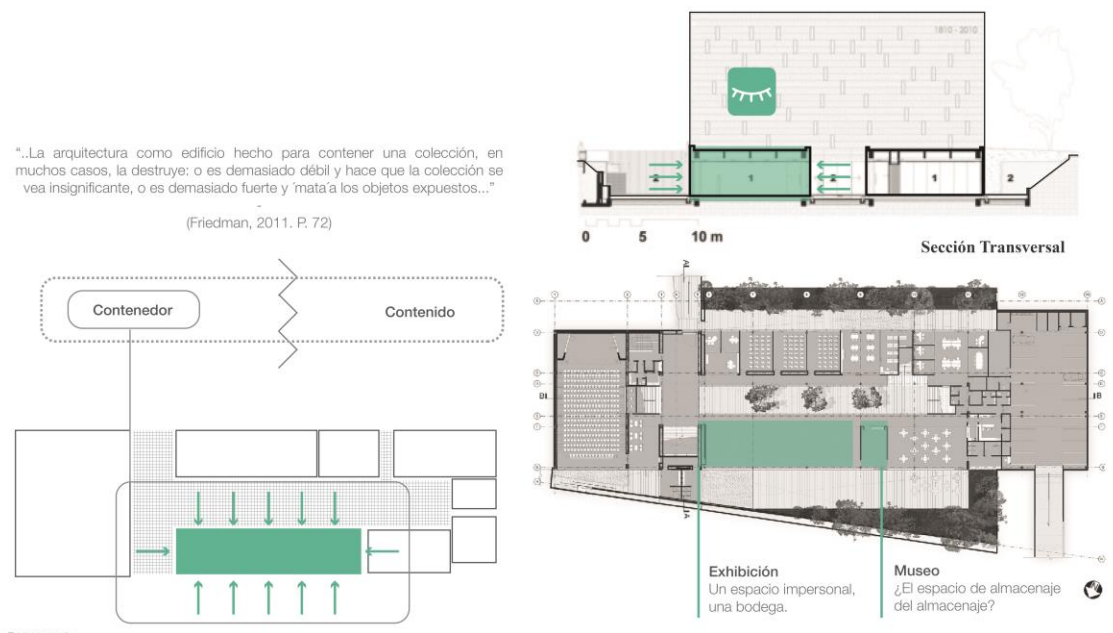
Anexo 5. Planos arquitectónicos.

Anexo 6. Paneles de presentación.

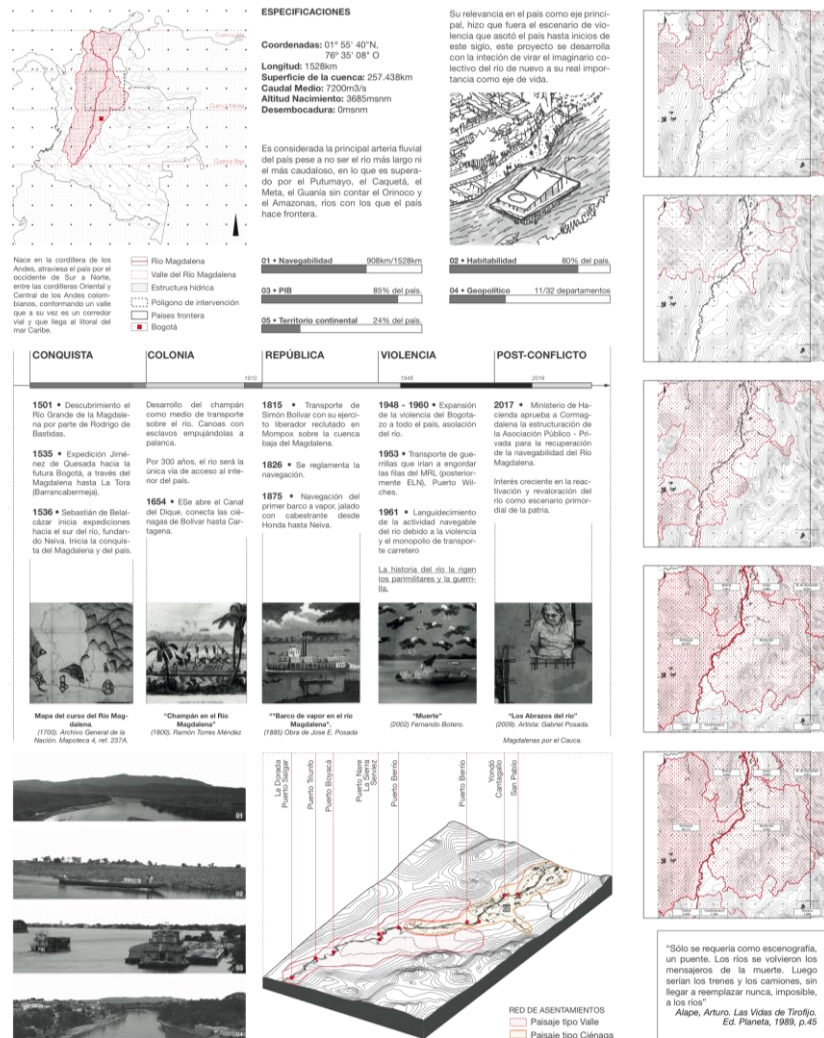
Anexo 1. Delimitación del problema, objeto de estudio. (Elaboración de los autores)

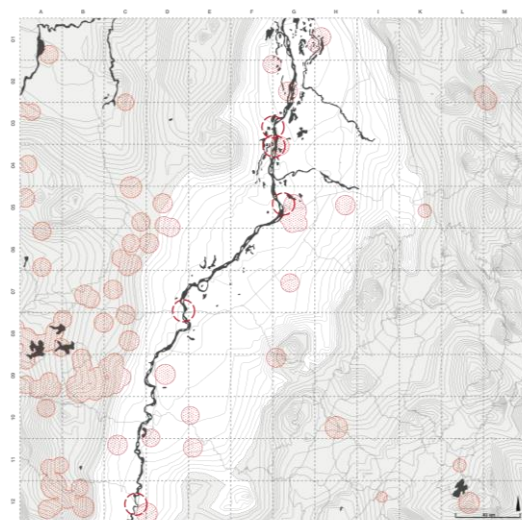
Centro de Memoria, Paz y Reconciliación

Tal como se ve reflejado en el caso de estudio Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, Juan Pablo Ortiz. El Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá, es un proyecto el cual se presenta en un esquema de crujía central que dispone el programa a sus costados. En la zona Inferior se encuentra el museo en donde se puede evidenciar que es una zona de embalaje, diferenciado del área de exhibiciones, que debería ser considerada como una zona de relaciones espaciales con el resto del programa, se cierra en sí misma. Y es que esta cultura de contenedor es rechazada por arquitectos como Yona Friedman, quien, en términos de museo, prefiere eliminar la arquitectura debido a su concepto como embalaje o caja.









Anexo 2. Analisis del lugar. (Elaboracion de los autores)

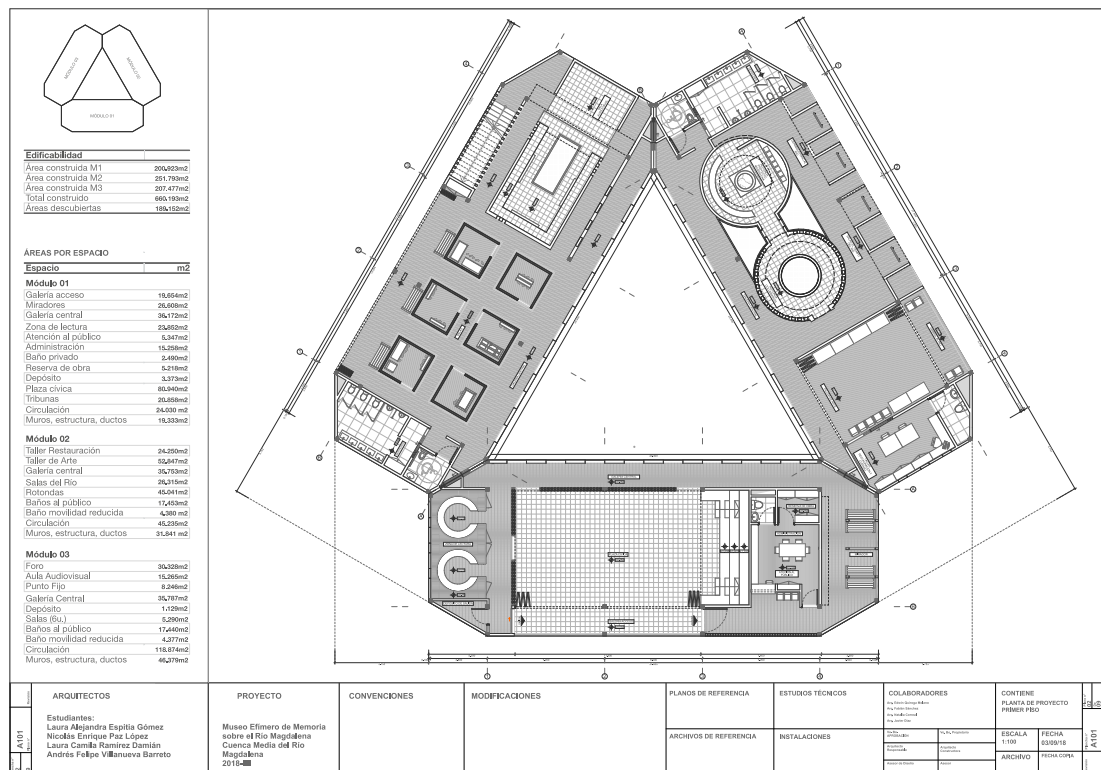
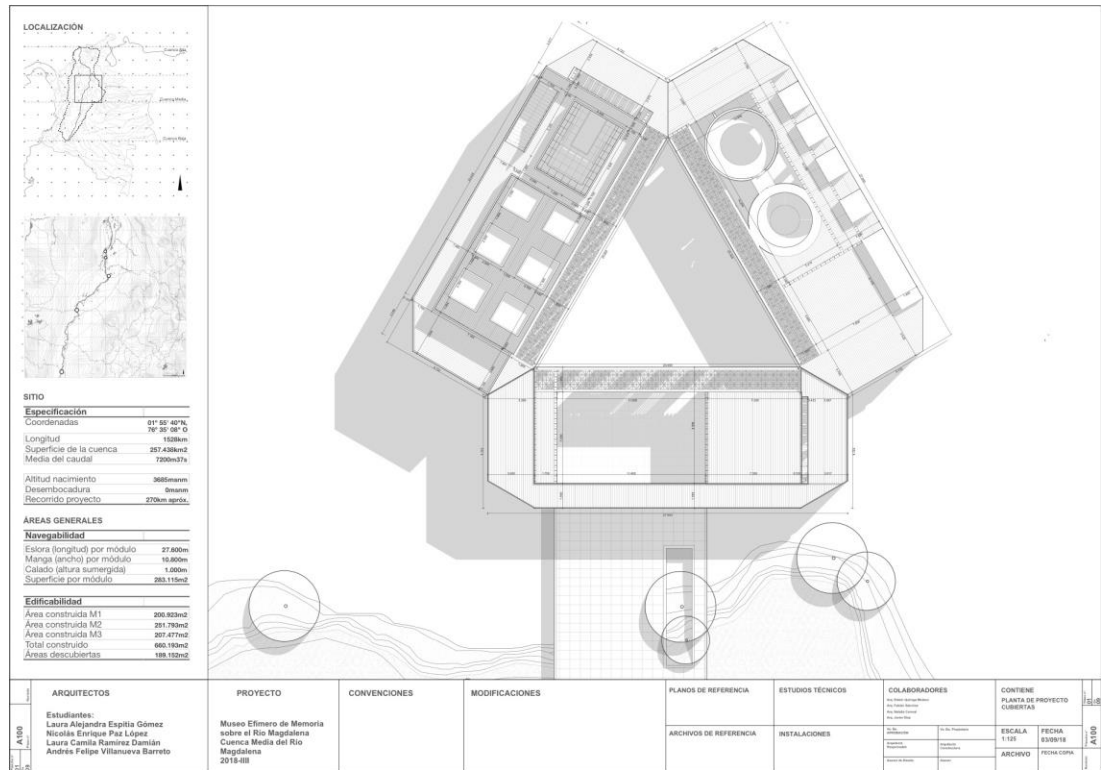


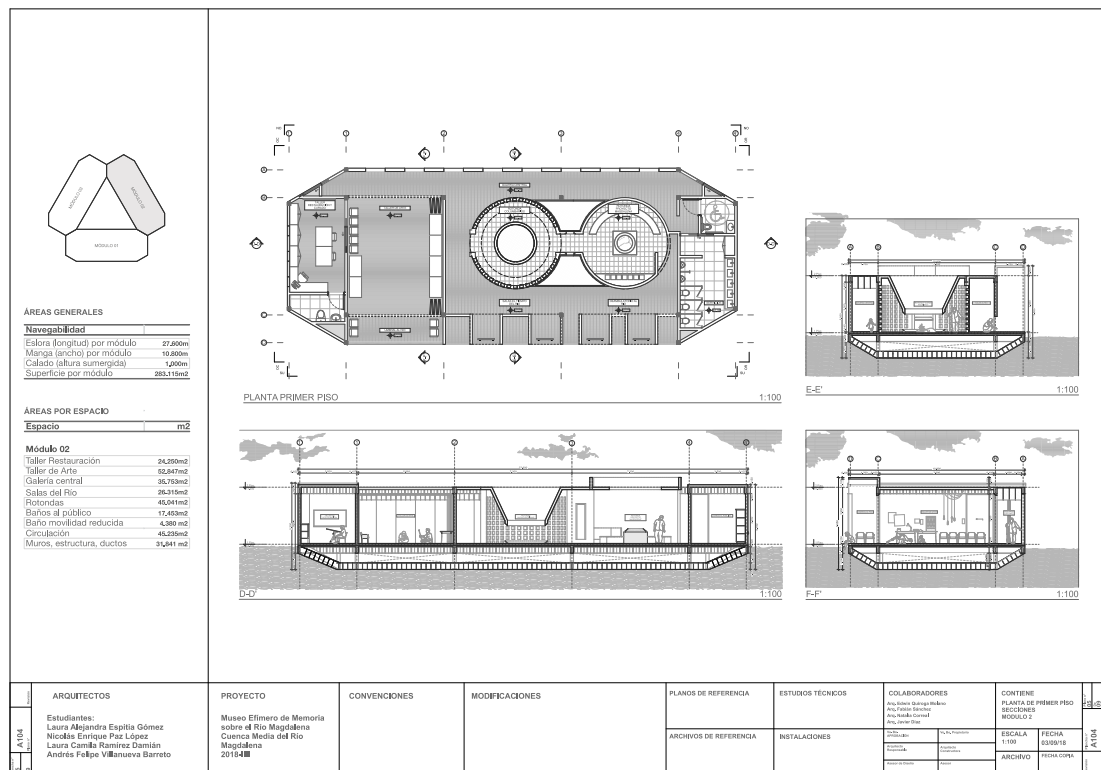
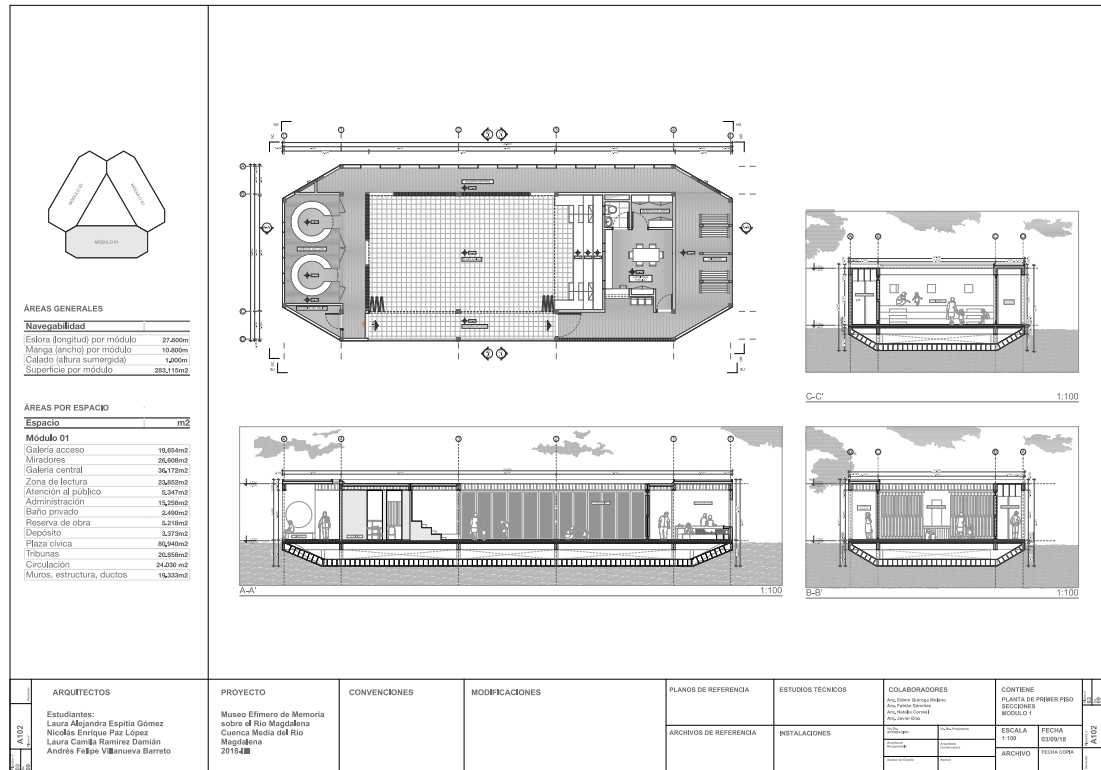


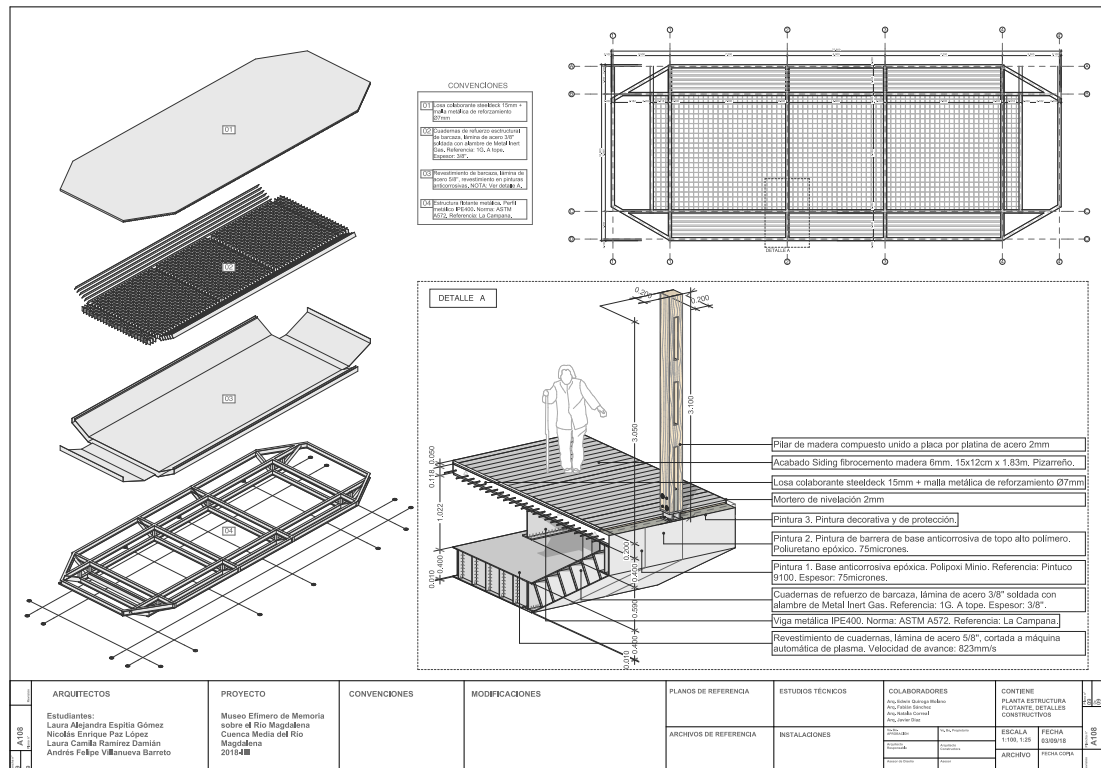
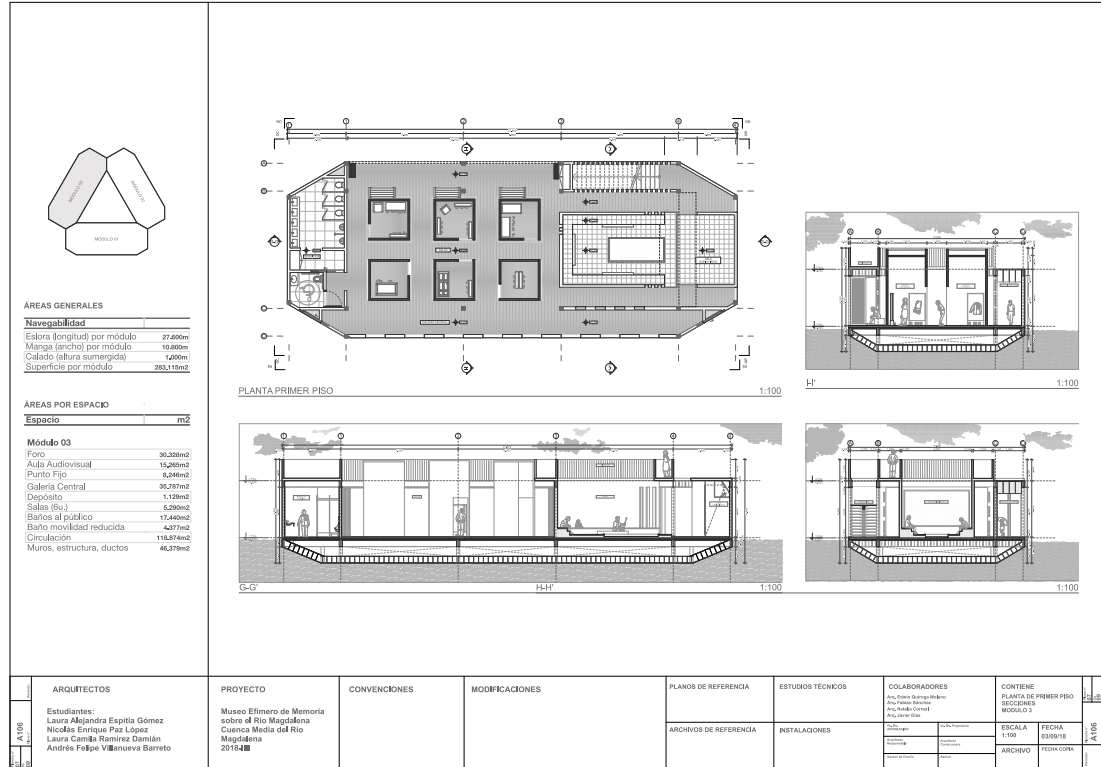
Anexo 3. Referentes obras artisticas. (Elaboracion de los autores)

<p>Doris Salcedo, La Casa Viuda VI, 1992-1994</p>  <p>https://www.cromacultura.com/doris-salcedo/</p> <p>En esta obra la artista utiliza el mobiliario y las prendas que hacen referencia a la íntima relación que guardaban con la vida cotidiana de aquel que los usó. Al mismo tiempo, cuando las encierra en bloques de cemento o cambia sus elementos físicos, cancela cualquier funcionalidad que pudieran haber tenido, con una significativa “muerte”.</p>	<p>Erika Diettes, Río Abajo, 2008</p>  <p>http://www.erikadiettes.com/rioabajo/</p> <p>La artista aborda el conflicto del duelo ante la imposibilidad de que las víctimas encuentren el cadáver de sus familiares asesinados, otorgándole a los objetos del difunto su memoria. A través de una poética metáfora visual, Diettes retoma las prendas de los desaparecidos y las fotografía flotando en agua, aludiendo a la presencia de los cadáveres corriendo por un caudal. El proceso de sanación de las víctimas inicia al recobrar simbólicamente en estas imágenes la presencia de un cuerpo que no han podido encontrar.</p>	<p>Beatriz González, Auras Anónimas, 2009</p>  <p>https://uniandes.edu.co/es/noticias/arte-y-fotografia/auras-anonimas-el-homenaje-de-beatriz-gonzalez</p> <p>El proyecto artístico consiste en la intervención 9.856 lápidas del Cementerio Central de Bogotá que no tienen nombre y que conforman los columbarios. Como una manera de honrar a los muertos anónimos, la artista talló imágenes de violencia en las losas, basándose en el trabajo de reportería gráfica que ha mostrado a Colombia la historia de violencia a través del lente de fotógrafos.</p>
<p>Ernesto Restrepo, Río Magdalena, 2002</p>  <p>http://laotraca.tripod.com/proyecto_rio_magdalena.htm</p> <p>El proyecto se basa en la cartografía del río con soldados de plástico, el hecho de que los eventos trágicos en Colombia fueran, en resumen, el producto de conflictos y luchas con origen en lo económico -desde lo filosófico hasta lo práctico-, de estructuras de economías de mercado, dio origen a la idea que amarró el concepto: Que estos objetos vendidos en una sociedad de mercado libre, y producidos en otra contraria -pero que la posibilidad de lo uno no era posible sin la otra-, propone paradojas y absurdos conceptuales que cuestionan el sentido y la justificación de estos conflictos.</p>	<p>TRENO, Actos del Habla, Universidad Nacional de Colombia, 2009</p>  <p>http://www.clemenciaecheverri.com/clem/index.php/proyectos/treno</p> <p>Es una video instalación sonido de dos o más proyecciones enfrentadas. Construye un diálogo entre dos orillas en el río Cauca en Colombia, sumergiéndose al espectador entre el crecimiento del agua y los gritos a través de llamados sin respuesta. El sonido Dolby 5.1 actúa como plataforma de un territorio por donde transita el flujo del agua y la voz evocando pérdida y violencia.</p>	<p>Claudia Salamanca, Ofelia al Revés, 2002</p>  <p>http://museodememoria.gov.co/arte-y-cultura/ofelia-al-reves/</p> <p>Una mujer flota en un río, se hunde y sale a la superficie del agua en un pulso entre la fuerza de la naturaleza y los instintos, los que no permiten que se ahogue. Su cuerpo se resiste a morir. Ofelia al revés es una video instalación que presenta una imagen contundente de un personaje que no es ingenuo, ni sumiso como en Hamlet, el clásico texto de William Shakespeare. Esta Ofelia estudia cómo se puede presentar la muerte en una imagen y encarna un cuerpo que está en el límite de la vida. Claudia Salamanca hace esta obra en un contexto particular: Colombia, donde los ríos son testigos del conflicto y han servido como cementerios y lugares para la desaparición de cuerpos.</p>

Anexo 6. Planos arquitectonicos. (Elaboracion de los autores)







Anexo 6. Paneles de presentación

